

KATARZYNA KUCIA
UNIwersYTET Jagielloński

KATAŽINA KUCIJA
JAGELONU UNIVERSITĀTE

Muzyczne trwanie wobec przemijania.

Three poems by Czesław Miłosz *Pēteris Vaska*

Mūzikas pastāvība un eksistences nenotvēramība.

Pētera Vaska Three poems by Czesław Miłosz

ABSTRAKT

Pēteris Vasks, lotewski „kompozytor duchowy”, sięga po teksty Miłosza, których wspólną dominantą jest *przemijanie* oraz dialektyka momentu i wieczności. Vasks komponuje muzykę nawiązującą do chorału gregoriańskiego i renesansowej polichóralności. W pieśni *Window* długo trzymane akordy nadają całości kontemplacyjnego charakteru i symbolizują czas upływający między spojzeniem na jabłonek a na „wielką jabłoń”. Druga pieśń (*So little*) korzysta z osiągnięć sonoryzmu, naśladując krzyk człowieka, któremu czas nie pozwala wypowiedzieć wszystkiego. Trzecia pieśń (*Encounter*) – w technice polifonicznej, we współczesnej szacie harmoniczej – podsumowuje cykl. Pytanie o to, „dokąd idą/ Błysk ręki, linia biegu (...)”, zostaje zawieszone w przestrzeni muzycznej i stopniowo zanika.

Słowa kluczowe: Pēteris Vasks, Czesław Miłosz, *Three Poems by Czesław Miłosz*, muzyka, literatura

KOPSAVILKUMS

Pēteris Vasks, latviešu „garīgais komponists”, savā mūzikā izmanto Česlava Miloša dzeju. Kopīgais pamatmotīvs dzejnieka teksts ir eksistences nenotvēramība, kā arī mirkļa un mūžības dialektika. Vasks komponē mūziku, kurā attiecas uz gregoriskā korāļa un renesanses polifonijas koru mūziku. Skaņdarbā *Window* akordu ilgstošais izpildījums piešķir mūzikai kontemplatīvo raksturu un simbolizē skrienošo laiku, kas atdala jaunās ābeles un nobriedušās ābeles tēlus. Otrā dziesma (*So little*) izmanto sonorisma sasniegumus, tādā veidā atdarinot cilvēka kliegzienu, kuram laiks neļauj izteikt visu. Trešā dziesma (*Encounter*), mūsdienu polifonijas harmoniskajā ietērpā – apkopo skaņdarbu ciklu. Jautājums par to „kur pazūd rokas mājiens, kustības līnija (...)”, tiek izpildīts augstajā reģistrā un pakāpeniski pilnīgi pazūd.

Atslēgvārdi: Pēteris Vasks, Česlavs Milošs, *Three Poems by Czesław Miłosz*, mūzika, literatūra

Zamierzeniem artykułu jest opis muzycznej interpretacji poezji na przykładzie cyklu pieśni na chór mieszany *a cappella Three Poems by Czesław Miłosz* łotewskiego kompozytora – Pēterisa Vaska. Być może namysł nad relacjami zachodzącymi między słowem a muzyką pozwoli w pewnym stopniu na ukazanie związków kulturowych i duchowych Polski i Łotwy. Zanim jednak przystąpię do szczegółowej analizy i interpretacji pieśni, scharakteryzuję – słowem wprowadzenia – sylwetkę i twórczość Pēterisa Vaska, kompozytora wciąż jeszcze nieznanego w Polsce, o czym świadczą programy koncertów i niewielka ilość informacji na temat twórcy w języku polskim.

Pēteris Vasks urodził się w Aizpute w 1946 roku. Jego utwory sytuują się w kręgu neoromantyzmu oraz europejskiej odmiany minimalizmu wzbogaconej o kontekst religijny. W tym nurcie komponowali również m.in. Henryk Mikołaj Górecki oraz Arvo Pärt (Potter 2001: 716). Wspomniani kompozytorzy, żyjący w trudnych czasach dla Europy Wschodniej, wzbogacili minimalizm o wartości duchowe, dostrzegając w muzyce, pełnej powtórzeń i skupionej na studium pojedynczych dźwięków, szczególne właściwości metafizyczne. W swoich wypowiedziach podkreślają potrzebę tworzenia muzyki, która służyłaby przywróceniu ludziom wewnętrznego ładu i harmonii duchowej. Pēteris Vasks w jednym z wywiadów wyraźnie mówi o misji muzyki dla współczesnego świata:

Zawsze marzyłem o tym, by moja muzyka – pocieszająca i prowokująca do głębszej refleksji – rozbrzmiewała tam, gdzie ludzie są nieszczęśliwi: w szpitalach i więzieniach, w zatłoczonych pociągach i autobusach... Moja muzyka jest przeznaczona dla wielkiej liczby osób, nie tylko dla słuchaczy w salach koncertowych¹ (Quinn 2005: 82).

W innym miejscu zaś: „Dziś większość ludzi nie posiada już własnych przekonań, miłości i ideałów. Duchowy wymiar został zatracony. Moim zamiarem jest zapewnić duszy pokarm i to jest to, co przekazuję w moich utworach”².

1 Ang. „I have always dreamed that my music – comforting and thought-provoking as it is – would be heard where people were unhappy: in hospitals and prisons, in crowded trains and buses... My music is intended for a large number of people, not just for the audiences at concert halls”. Cytaty – jeśli nie zaznaczono inaczej – podaję we własnym przekładzie.

2 Ang. „Most people today no longer possess beliefs, love and ideals. The spiritual dimension has been lost. My intention is to provide food for the soul and this is what I preach in my works”. Cytat z profilu autora; <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/19587/index.html> [10.07.2012].

Raksta mērķis ir dzejas muzikālā interpretācija, pamatojoties uz latviešu komponista Pētera Vaska dziesmu ciklu jauktajam korim *a cappella Three Poems by Czesław Miłosz*. Iespējams, pārdomas par sakarībām starp vārdiem un mūziku zināmā mērā ļaus attēlot Latvijas un Polijas ne tikai kultūras, bet arī garīgās saiknes. Pirms uzsākšu detalizētāku dziesmu analīzi un interpretāciju, raksturošu komponista Pētera Vaska dzīves un daiļrades gaitas. Komponists Polijā nav vēl plaši pazīstams, par to liecina grūti pieejamās koncertu programmas un nelieli informācijas avoti par mākslinieku poļu valodā.

Pēteris Vasks ir dzimis 1946. gadā, Aizputē. Viņa skaņdarbus pieskaita pie neoromantisma virziena un Eiropas minimālisma strāvojuma, ko papildina reliģiskais konteksts. Šajā novirzienā komponēja arī Henriks Mikolajs Gureckis un Arvo Perts (Potter 2001: 716). Iepriekšminētie komponisti dzīvoja Austrumeiropā, kad tajā valdīja grūti laiki, un tieši tāpēc viņi bagātināja minimālismu ar garīgajām vērtībām, ievērojot šajā pilnajā ar atkārtojumiem un koncentrētajā uz atsevišķu skaņu izpēti mūzikā, īpašas metafiziskas īpašības. Savos izteicienos viņi uzsver nepieciešamību radīt mūziku, kura kalpotu cilvēku iekšējās pasaules un garīgās harmonijas atjaunošanai. Pēteris Vasks savā intervijā skaidri paziņo par mūzikas būtību mūsdienu pasaulē:

Vienmēr esmu sapņojis par to, lai mana mūzika, kura nomierina un rosina pārdomas, skanētu tur, kur cilvēki ir nelaimīgi: slimnīcās un cietumos, pārpildītos autobusus un vilcienos... Mana mūzika ir paredzēta plašai publikai, ne viss tikai klausītājiem koncertzālēs¹ (Quinn 2005: 82).

Savukārt citur autors raksta: „Lielākajai cilvēku daļai mūsdienās nav vairs savas pārliecības, mīlestības un ideālu. Garīgā dimensija ir zaudēta. Mans nodoms ir nodrošināt pārtiku dvēselei, un tas ir tas, ko es sludinu manos darbos”².

1 Angļu valodā: „I have always dreamed that my music – comforting and thought-provoking as it is – would be heard where people were unhappy: in hospitals and prisons, in crowded trains and buses... My music is intended for a large number of people, not just for the audiences at concert halls”

2 Angļu valodā: „Most people today no longer possess beliefs, love and ideals. The spiritual dimension has been lost. My intention is to provide food for the soul and this is what I preach in my works”. Citāts ir aizgūts no autora interneta profila; <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/19587/index.html> [10.07.2012].

Zainteresowanie duchowością kompozytor prawdopodobnie zawdzięcza swemu ojcu, który był pastorem baptystycznym. Poczucie duchowej misji twórcy widać nie tylko w wypowiedziach Vasksa³ (Anderson 2003: 59), ale i w tytułach utworów zaczerpniętych z tekstów liturgicznych bądź wskazujących na medytacyjny i modlitewny charakter. Twórczość Pēterisa Vasksa mocno nawiązuje też do niedawnych wydarzeń historycznych i politycznych na Łotwie. Kompozytor w jednym z wywiadów mówi, że jego muzyka w czasie sowieckiego reżimu była „formą protestu, rodzajem walki z narzuconą tyranią. Stanowiła coś zupełnie innego niż muzyka Zachodu” (Jędrzejewska 2010). W tym czasie kompozytor za swe przekonania etyczne i estetyczne poddawany był represjom. Zwrócił się więc w stronę muzyki instrumentalnej, gdyż podlegała ona mniejszej cenzurze niż utwory z tekstem. Mimo braku słów kompozycje te nie były pozbawione przesłania. W 1977 r. powstał kwintet dęty *Muzyka dla odlatujących ptaków* wyrażający nadzieję na wolność i otwarcie granic Łotwy. Z kolei od początku lat dziewięćdziesiątych powstawały symfonie odnoszące się do konkretnych wydarzeń politycznych w krajach bałtyckich oraz ich wpływu na człowieka i środowisko: *I Symfonia „Głosy”*, *II Symfonia* i *III Symfonia*. Operują one kontrastem dwóch grup brzmień: pierwszej – dysonującej, eksponującej klaster, aleatoryczne współbrzmienia symbolizujące chaos, zniszczenie i strach, oraz drugiej – prezentującej modalne, łagodnie brzmiące fragmenty, naśladujące odgłosy natury, nawiązujące do łotewskich pieśni folklorystycznych, oddające ład i harmonię przyrody.

Po upadku reżimu komunistycznego na Łotwie Vasksa zaczął komponować muzykę choralną o charakterze religijnym. W tym czasie, na zamówienie znakomitego zespołu wokalnego *Hilliard Ensemble*, powstały *Trzy poematy Czesława Miłosza* na chór mieszany *a cappella*. Kompozytor ukończył pracę nad nimi w 1994 r. (Kupriss 2009: 118). Łotewski twórca sięga po teksty polskiego poety w wersji angielskiej, powstałe w różnych latach (*Window, So little, Encounter*). Jednak wybór kompozytora nie jest przypadkowy. Wspólną dominantą tych utworów jest doświadczenie przemijania oraz charakterystyczna dla Miłosza dialektyka momentu i wieczności (Fiut 1998). Pēteris Vasksa opatruje wybrane wiersze muzyką o wyraźnych znamionach muzyki sakralnej z elementami chorału gregoriańskiego w zakresie modalnego brzmienia, jak również polifonii renesansowej. Obu twórców łączyły po-

3 Kompozytor w jednym z wywiadów podkreśla: „(...) my father was a pastor, and I think that in my music I am pastor too” [„mój ojciec był pastorem, myślę, że w mojej muzyce ja również jestem pastorem”] (Anderson 2003: 59).

Iespējams, ka garīgās intereses komponists manto no sava tēva, kurš bija baptistu mācītājs. Garīgā misija, kura jāīsteno māksliniekam, ir izteikta ne tikai Vaska paziņojumos³ (Anderson 2003: 59), bet arī skaņdarbu nosaukumos, kuri ir aizgūti no liturģiskiem tekstiem vai arī no meditācijai un lūgšanām veltītiem darbiem. Pētera Vaska daiļrade ir cieši saistīta ar neseņiem vēsturiskiem un politiskiem notikumiem Latvijā. Komponists vienā no savām intervijām teica, ka viņa mūzika padomju režīmā bija „protesta forma, cīņa pret uzspiesto tirāniju. Tā bija saistīta ar pavisam kaut ko citu nekā Rietumeiropas mūzika” (Jędrzejewska 2010). Komponists tajā laikā savu ētisko un estētisko uzskatu dēļ piedzīvoja represijas. Viņš pievērsās instrumentālās mūzikas sacerēšanai, jo tā nebija tik stingri cenzēta kā skaņdarbi ar tekstu. Kaut arī kompozīcijas bija bez vārdiem, tomēr tās nesa savu sūtījumu. 1977. gadā tika sacerēts kvintets pūšaminstrumentiem *Mūzika aizlidojošajiem putniem*, kas izteica cerību uz brīvību un Latvijas robežu atvēršanu. Savukārt kopš deviņdesmito gadu sākuma tapa simfonijas, kuras bija veltītas konkrētiem politiskiem notikumiem Baltijas valstīs un to ietekmei uz cilvēkiem un vidi: *I Simfonija „Balsis”, II Simfonija* un *III Simfonija*. Sacerējumiem ir raksturīgs skaņu iedalījums divās grupās: pirmā izmanto klasterus, aleatoriskās kopskaņas un simbolizē haosa, iznīcības un baiļu izjūtas, otrā atklāj modālus, maigi skanošus fragmentus, kuri atdarina dabas skaņu atbalsis un ir saistīti ar latviešu tautasdziesmām, atspoguļo dabas kārtību un harmoniju.

Pēc komunistiska režīma krišanas Latvijā, Vasks sāka pievērsties koru mūzikas sacerēšanai ar reliģisko raksturu. Tieši šajā laikā pēc nepārspējamā vokālā ansambļa *Hilliard Ensemble* pasūtījuma tapa dziesmu cikls jauktajam korim *a cappella – Three Poems by Czeslaw Milosz*. Komponists darbu pabeidza 1994. gadā (Kupriss 2009: 118). Latviešu mākslinieks izmantoja poļu dzejnieka tekstus angļu valodas tulkojumā, darbi tika izvēlēti no dažādiem izdošanas gadiem (*Window, So little, Encounter*). Komponista izvēle nebija nejauša. Darbu kopēja dominante ir dzīves rituma pieredze un Milošam raksturīgā momenta un mūžības dialektika (Fiut 1998). Pēteris Vasks izvēlētos dzejoļus apveltīja ar izteiktām sakrālās mūzikas pazīmēm, ar gregoriskā korāļa modālām skaņām, kā arī ar renesanses polifonijas īpašībām. Abus māksliniekus vienoja līdzīgi mērķi un iedvesma, gan Česlaus

3 Komponists vienā no savām intervijām uzsver: „(...) my father was a pastor, and I think that in my music I am pastor too” [„mans tēvs bija mācītājs, domāju, es savā mūzikā arī esmu kā mācītājs”] (Anderson 2003: 59).

dobne dążenia i inspiracje. Zarówno Czesław Miłosz, jak i Pēteris Vasks nie akceptują zerwania więzi pomiędzy językiem artysty a światem; wierzą, że słowo i muzyka mogą stać się narzędziem mówienia o rzeczywistości. Jednocześnie silnie zaznaczają swoją podmiotowość, przyjmując rolę duchowych przewodników. Obaj czerpią inspirację z tradycji judeochrześcijańskiej w zakresie poetyki i idiomu kompozytorskiego: Vasks – z chorału gregoriańskiego i muzyki sakralnej, Miłosz zaś – z Pisma Świętego (Błoński 2011c).

1. WINDOW – OKNO

Wyjżałem przez okno o brzasku i zobaczyłem młodą jabłonkę przezroczystą
w jasności.

A kiedy wyjżałem znowu o brzasku, stała tam wielka jabłoń
obciążona owocem.

Więc dużo lat pewnie minęło, ale nic nie pamiętam,
co zdarzyło się we śnie.
(Miłosz 2011: 564)

Cykl *Three Poems by Czesław Milosz* otwiera pieśń *Window*. Przejrzysty, komunikatywny i – chciałoby się rzec – minimalistyczny wiersz w mistrzowski sposób otwiera problem przemijania. Jan Błoński (2011b: 82) napisał, że „pierwszą substancją poezji Miłosza jest wspomnienie”. Tę tezę potwierdza również przytoczony wiersz, który w całości snuje się wokół wspomnienia pewnego zdarzenia – mającego miejsce w rzeczywistości bądź śnie, jak podpowiada ostatni wers. Być może poeta nawiązuje do – częstego w kulturze literackiej – wątku utożsamienia życia ze snem, eksponującego krótkość i ulotność ludzkiej egzystencji, niemożność decydowania o swych losach oraz analogię procesu rekonstrukcji pamięciowej w przypadku przeżyć i snów. Forma wiersza w postaci wyznania lirycznego wtajemnicza odbiorcę w wewnętrzny, intymny świat podmiotu istniejący gdzieś na granicy jawy i snu.

Utwór odtwarza dwa różne spojrzenia na tę samą jabłłoń. Dzieli je pewien odcinek czasu mierzony jedynie rozmiarem drzewa i ilością jego owoców. Patrzący z okna ma przed oczyma młodą jabłłoń, ledwo widzialną na tle jasności brzasku. Niebawem zaś, po raz drugi kierując wzrok w tę stronę, jakby w epifanijnym błysku chwili, dostrzega w zaskoczeniu tę samą jabłłoń, jednak już „obciążoną owocem” (Błoński 2011a; Nycz 2001). Sytuacja lirycz-

Milošs, gan Pēteris Vasks neatzīst saiknes pārtraukšanu starp mākslinieka valodu un pasauli; viņi tic, ka vārds un mūzika spēj kļūt par instrumentu, ar kura palīdzību var runāt par īstenību. Tajā pašā laikā viņi stingri norāda savu individualitāti un uzņemas garīgā vadoņa lomu. Poētikas un komponēšanas izloksnē abi smeļas iedvesmu no jūdu-kristiešu tradīcijas: Vasks no gregoriskā korāļa un sakrālās mūzikas, bet Milošs no Svētajiem Rakstiem (Błoński 2011c).

I WINDOW

I looked out the window at dawn and saw a young apple tree translucent
in brightness.

And when I looked out at dawn once again, an apple tree laden with
fruit stood there.

Many years had probably gone by but I remember nothing of what
happened in my sleep.

(Miłosz 1988: 195)

Ciklu *Three Poems by Czeslaw Milosz* uzsāk dziesma *Window*. Dzidsrs, komunikatīvs, gribētos pat sacīt, minimālistisks dzejolis meistarīgi atklāj pastāvēšanas problēmu. Jānis Błoński rakstīja, ka: „pirmā substance Miloša dzejā ir atmiņas” (Błoński 2011b: 82). Šo tēzi apstiprina iepriekš citēts dzejolis, kura būtība pilnībā grozās ap atmiņām par kādu notikumu, un par to, ka atgadījums notiek vienlaikus gan īstenībā, gan sapnī, liecina darba pēdējā rindā. Iespējams, kā dzejnieks atsaucas uz bieži sastopamu literārajā tradīcijā dzīves pielīdzināšanu sapnim, parādot cilvēka neilgo mūžu, nespēju pieņemt lēmumu par savu likteni, kā arī atmiņu, sapņu un pārdzīvojumu rekonstrukcijas procesa analogiju. Dzejolī, kurā tiek pausta viena cilvēka atzišanās citam adresātam, tiek atklāta liriskā „es” intīma, iekšēja pasaule, šī pasaule pastāv kaut kur uz robežas starp realitāti un sapni.

Skaņdarbs parāda divus dažādus ābeles redzējumus. Skatījumus atdala laiks, mērāms vienīgi pēc koka auguma un tā augļu daudzuma. Liriskais varonis raugās no loga, un viņa skatienam paveras pavisam vāji saskatāma rītausmas spilgtumā jauna ābele. Taču, brīdi vēlāk, otro riezi vēršot savu skatienu tajā virzienā, it kā mirkļa spilgtuma uzliesmojumā, viņš pārsteigumu pils, pamana to pašu ābeli, bet jau pārpildītu ar augļiem (Błoński

na dwóch spojrzeń jest identyczna, głębokiej i nagłej przemianie, niczym we śnie, podlega jedynie wygląd drzewa. To właśnie ono staje się znakiem upływającego czasu, gdyż porządek świtów i zmierzchów jest niezmienny w swojej powtarzalności. Jabłoń staje się figurą podmiotu. Patrzący zamienia się w przedmiot patrzenia. Tytułowe okno, które stanowi granicę między obserwatorem a jabłonią, paradoksalnie niweluje dystans, otwierając się do wewnętrznego świata patrzącego, który obserwuje siebie na przestrzeni upływu niezapamiętanych lat. Patrzący chce konstatować swoją niezmiennność, chce zatrzymać czas, ale jego tożsamość, jak drzewo obciążone owocem albo bergsonowska kula śnieżna obrastająca w nowe doświadczenia i pamięć, wciąż wymyka się jednoznacznym sądom. Pierwotnie młoda jabłoń, giętka, wątła, przezroczysta, symbolizująca „czystą kartę” Locke’a, staje się jabłonią wydającą owoce, znakiem świadomości obciążonej bagażem doświadczeń. Dwa spojrzenia na drzewo odkrywają przykrą prawdę o niemożności powrotu do minionego czasu. Każde „ja” istniejące w przeszłości, danym miejscu, historii i konkretnych warunkach jest różne od „ja” teraźniejszego, stale się konstytuującego.

Pēteris Vasks w znakomitej, głębokiej muzycznej interpretacji poezji Miłosza mocno podkreśla obecne w wierszu poczucie obcowania z tajemnicą czasu. Utwór dzieli się na trzy podobne części muzyczne, obejmujące kolejne strofy tekstu. Kompozycję zaczyna długo trzymany dźwięk, z którego wyłania się pierwszy wers utworu – stopniowo odkrywany przez partię wokalną basów i altów: „I looked out the, I looked out the window, I looked out the window at dawn”. Powolne odsłanianie tekstu buduje napięcie i pokazuje niepewność podmiotu, budzenie się i rekonstruowanie wspomnień. Towarzyszy mu w tle długo brzmiący dźwięk dający ciągłość narracji muzycznej oraz stający się figurą upływającego czasu, symbolem stałego przemijania (zob. Przykład 1). Studium pojedynczych brzmień oraz powtórzenia krótkich odcinków nadają tej frazie charakter kontemplacyjny. W drugiej części wersu znika symbol mijającego czasu. Zmienia się faktura – wszystkie głosy prowadzone są równolegle, dzięki czemu tekst i zawarty w nim obraz poetycki młodej jabłoni nabierają wyrazistości. Powtarzane kolejno słowa prowadzą do coraz wyższego rejestru, by zatrzymać się na kulminacji przypadającej na wyraz „brightness”. Tak kończy się w muzyce opis pierwszego spojrzenia na jabłoń.

Kolejna część utworu zaczyna się identycznie jak poprzednia. Z horyzontalnego brzmienia jednego dźwięku wyłania się równoległy względem pierwszego wers: „And when I looked out at dawn once again”. W ten sposób kompozy-

2011a; Nycz 2001). Divu ainavu liriskā situācija paliek nemainīga, vienīgi koka izskats tiek pakļauts lielām un negaidītām pārmaiņām, tāpat kā sapnī. Tieši ābele kļūst par skrejošā laika simbolu, jo saullēktu un saulrietu kārtība ir nemainīga savā atkārtotamībā. Ābele kļūst par lirisko tēlu. Novērotājs kļūst par novērojamo objektu. Logs, kas tiek minēts dzejoļa virsrakstā, veido ne tikai robežu starp novērotāju un ābeli, bet arī paradoksāli samazina attālumu starp diviem objektiem, veras uz skatītāja iekšējo pasauli, kurš novēro sevi, apzinoties aizmirstos gadus. Tas, kurš novēro, vēlas noteikt savas esamības nemainīgumu, vēlas apturēt laiku, bet viņa identitāte tāpat kā ar augļiem noslogotais koks, vai arī kā Bergsona apziņa, kura ir kā ar jaunu pieredzi un atmiņām pārklāta sniega pika, joprojām izvairās no viennozīmīga izskaidrojuma. Sākotnēji jauna, lokana un nevarīga, dzidrā ābele simbolizē Loka „tabula rasa”, bet ar laiku pārtop par ābeli, kura nes augļus, par apziņas simbolu, kas ir papildināts ar pieredzes bagāžu. Divi skatieni uz koku atklāj skumjo patiesību, ka atgriezties pagātnē nav iespējams. Katrs „es” pastāv pagātnē, noteiktajā vietā, laikā un noteiktos apstākļos, atšķiras no tagadnes „es”, kas nepārtraukti rodas.

Pēteris Vasks izcilajā un dziļajā Miloša dzejas muzikālajā interpretācijā īpaši uzsver dzejolī esošo saskarsmi ar laika noslēpumu. Skaņdarbs ir sadalīts trīs līdzīgās daļās, kuras aptver teksta pantus. Kompozīcija sākas ar ilgstošu skaņas izpildījumu, no kuras izriet pirmā dzejoļa rinda; tā tiek pakāpeniski atklāta ar basa un alta vokālo partiju: „I looked out the, I looked out the window, I looked out the window at dawn”. Pakāpeniska teksta atklāšana ar katru nākamo noti rada spriedzi un vienlaikus parāda liriskā „es” nepārlicinātību par sevi, atmodu un atmiņu rekonstruēšanu. Šo fragmentu pavada ilgstoša fona skaņa, kura nodrošina nepārtrauktu muzikālo vēstījumu, kā arī kļūst par aizritējušā laika figūru, par nepastāvības un nemainīguma simbolu (skat. Piemēru 1). Izpēte un uzsvars uz atsevišķām skaņām un īsu fragmentu atkārtošana sniedz šai frāzei kontemplatīvu raksturu. Otrajā šīs rindas daļā pazūd skrejošā laika simbols. Mainās faktūra, visas balsis tiek vadītas paralēli, un pateicoties tam, izpildījums un attēlota jaunās ābeles tēls kļūst izteismīgāks. Tagad vārdi tiek atkārtoti vēl augstākā reģistrā, lai pēc tam sasniegtu kulmināciju vārdā „brightness”. Tā skaņdarbā beidzas pirmais ābeles apraksts.

Nākamā dzejoļa daļa sākas tā kā pirmā. No vienas notes horizontālā skanējuma paralēli pirmajai dzejoļa rindai izvēršas nākamā: „And when I looked out at dawn once again”. Komponists šādā veidā uzsver pirmās un otrās

tor podkreśla podobieństwo obu sytuacji lirycznych. Zmiana rejestru na niski w następnych wersach odmalowuje obraz dojrzałego drzewa, obciążonego owocami. Kilkakrotnie powtórzone wyrażenia: „tree”, „fruit” oraz zamykające wers „stood there” zostają przez Vasksa wyróżnione szczególnie. Być może kompozytor stara się poprzez repetycję tych właśnie słów podkreślić różnicę między pierwotnym obrazem jabłoni a obecnym. To samo drzewo w tym samym miejscu, ale w jakiś tajemniczy sposób za sprawą czasu odmienione.

Ostatnia część pieśni jest najobszerniejsza. Jej refleksyjny charakter oddaje nowy materiał muzyczny. Chór śpiewa *unisono* kilkakrotnie słowo „many”. Tak jak na początku, kompozytor stopniowo, jakby niepewnie odkrywa cały wers: „Many years had probably gone by”, by następnie go powtórzyć w podobnym opracowaniu muzycznym. Repetycja tego wersu symbolizuje trud ogarnięcia pamięcią minionych lat, tak monotonnych i podobnych do siebie, jak monotonne i podobne są odpowiadające im frazy muzyczne. Zaraz po nich pojawiają się dysonansowe współbrzmienia przypadające na słowa: „I remember nothing”, które podkreślają dramat zapomnienia. Przykuwa też uwagę – jak zauważa Anita S. Kupriss (2009: 128) – nieregularny, zaburzający tok rytmiczny, akcent na pierwszej sylabie wyrazu „remember”.

Kompozytor wydziela z tekstu poetyckiego wyrażenie „in sleep”. Powtarza je kilkakrotnie w identycznej szacie muzycznej jak pierwszy wers utworu. Dwukrotne spojrzenie na jabłoń i śnienie zostają w ten sposób przez kompozytora związane tym samym opracowaniem muzycznym. Statyczność harmonii, powolne *diminuendo*, oniryczne brzmienie, plamy dźwiękowe zamykające utwór doskonale oddają poetykę snu obecną w wierszu. Vaskss swoją muzyką nadaje tekstowi poetyckiemu niezwyklej głębi. Przestrzenne operowanie eufonicznie brzmiącymi akordami buduje nastrój tajemniczy, z kolei powtarzanie pewnych odcinków muzycznych symbolizuje wspomnienie, desperacką próbę zatrzymania tego, co bezpowrotnie umyka bez naszego udziału.

Anita S. Kupriss, badaczka dzieł chóralnych Pëterisa Vasksa, interpretuje utwór w kontekście osobistych doświadczeń kompozytora, którego lata młodości przypadły na sowiecką okupację. Jej zdaniem atmosfera stanu uśpienia symbolizuje marazm oraz pasywność represjonowanego narodu łotewskiego, któremu odebrano możliwość decydowania o własnych losach (Kupriss 2009: 129-130). Dodać można jedynie, że symboliczna jabłoń, najpierw młoda, otoczona jasnością brzasku wyraża wielkie nadzieje młodego człowieka u progu życia. Jednak okazuje się, że lata, w których realizować miały się marzenia, zostały naznaczone zniewoleniem.

ainas liriskās situācijas līdzību. Reģistra maiņa no augstākā uz zemāko nākamajās rindās attēlo ar nogatavotiem augļiem pārpildītu ābeli. Komponists velta īpašu uzmanību vārdiem, kuri atkārtojas: „tree”, „fruit”, ka arī rindas noslēgumam: „stood there”. Varbūt komponists ar šo vārdu atkārtošānu tiecas parādīt starpību starp pirmatnējo koka muzikālo tēlu un pašreizējo. Tas pats koks auga vienā vietā, bet kāda noslēpumaina iemesla dēļ laiks to izmainīja.

Pēdējā dziesmas daļa ir visgarākā. Tās kontemplatīvo raksturu veido jauns mūzikas materiāls. Koris unisonā daudzkārt izdzied vārdu „many”. Līdzīgi kā darba sākumā, komponists pakāpeniski, it kā nedroši atklāj visu rindu „Many years had probably gone by”, un vēlāk to izpilda analogiskā muzikālā interpretācijā. Šis rindas atkārtojums simbolizē to, ka ar atmiņu nav iespējams aptvert visus aizritējušos gadus – tik vienmuļus un līdzīgus, tā pat vienmuļas un sev līdzīgas ir muzikālas frāzes. Nākamajā frāzē „I remember nothing”, uzreiz pēc iepriekš aprakstītajiem atkārtojumiem, skanējumu sāk disonanses un attēlo aizmirstības dramatisko raksturu. Uzmanību piesaista – kā to raksta Anita S. Kurpiss (2009: 128) – vārda „remember” pirmās zilbes neregulārais akcents, kas izjauc ritmisko līniju.

Komponists no poētiska teksta izceļ izteiksmi „in sleep”. Tā dažkārt tiek atkārtota tādā pašā muzikālajā ietērpā kā dzejoļa pirmā rinda. Skatienu, kas divkārt pavērās uz ābeli, un sapņa motīvu komponists savieno ar līdzīgu izpildījumu. Harmonijas statiskums, lēns diminuendo, onīrisks skanējums un skaņu plankumi kompozīcijas beigās lieliski atspoguļo dzejoļa sapņaino noskaņojumu. Vasks ar savu mūziku apdāvinā poētisko tekstu ar neparastu un dziļu nozīmi. Izvērstā darbošanās ar eifoniski skanošiem akordiem būvē noslēpumainu noskaņojumu, bet izvēlēto frāžu atkārtojumi simbolizē atmiņu, kura izmisīgi mēģina apturēt to, kas neatgriezeniski un bez mūsu piedalīšanās pazūd.

Pētera Vaska koru skaņdarbu pētniece Anita S. Kupriss šo darbu interpretē no komponista personīgās pieredzes konteksta, viņa jaunības gadi iekrita padomju okupācijas laikā. Pēc viņas domām, miegaina stāvokļa noskaņojums simbolizē marasmu un represētās latviešu tautas pasivitāti, kurai tika atņemta iespēja lemt par savu likteni (Kupriss 2009: 129-130). Jāpiebilst vienīgi to, ka simboliskā ābele, no sākuma jauna, apvīta ar rītausmas mirdzumu, izsaka jaunieša lielās cerības dzīves ceļa sākumā. Taču izrādās, ka gadi, kuros varēja piepildīt sapņus, tika sagūstīti ar brīvības zaudējumu.

2. *SO LITTLE – TAK MAŁO*

| | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| Tak mało powiedziałem. | Paszcza lewiatana |
| Krótkie dni. | Zamykała się na mnie. |
| Krótkie dni. | Nagi leżałem na brzegach |
| Krótkie noce. | Bezludnych wysp. |
| Krótkie lata. | |
| Tak mało powiedziałem. | Porwał mnie w otchłań ze sobą |
| Nie zdążyłem. | Biały wieloryb świata. |
| Serce moje zmęczyło się | I teraz nie wiem, |
| Zachwytem, | Co było prawdziwe. |
| Rozpaczą, | (Miłosz 2011: 627) |
| Gorliwością, | |
| Nadzieją. | |

Wiersz Miłosza powstał w 1969 r. w Berkeley i znalazł się w słynnym tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Można pokusić się o interpretację utworu w kontekście osobistych przeżyć poety i ich podobieństwa do losów proroka Jonasza (Jon 1-4).

Odwwołanie do historii biblijnej odnaleźć można w piątej i szóstej strofie utworu. Starotestamentowy profeta, wybrany przez Boga, by nawrócić grzeszne miasto Niniwa, zanim gniew Stwórcy je zniszczy, ucieka przed wyznaczoną mu misją statkiem do miasta Tarszis. W czasie podróży Bóg zsyła sztorm. Załoga, dowiadując się, że powodem wzburzenia morza jest ucieczka Jonasza przed Bogiem, wyrzuca proroka za burtę. Zostaje on cudem ocalony przez potwora morskiego, lewiatana, w którego wnętrzach spędza trzy dni i trzy noce. Po ich upływie wieloryb wyrzuca Jonasza na brzeg. Wówczas prorok podejmuje wyzwanie i wyrusza do Niniwy, by ją nawrócić. Dzięki niemu miasto zostaje ocalone. Podmiot wiersza – podobnie jak Jonasz – czuje swoje posłannictwo i wierzy, że jego misją jest przewodnictwo duchowe i ocalanie przeszłych wydarzeń od zapomnienia. Jednak mimo świadomości wyróżnienia przez los, wydaje mu się, że nie udźwignie wyznaczonego zadania. Gdyby interpretować utwór w kategoriach autobiograficznych, do czego prowokuje obecna w nim poetyka wyznania, wówczas wiersz byłby próbą rozliczenia się z życia na emigracji, a także zadośćuczynienia tym, którzy po-

2. *SO LITTLE*

| | |
|---------------------|------------------------------|
| I said so little. | The jaws of Leviathan |
| Days were short. | Were closing upon me. |
| Short days. | Naked, I lay on the shores |
| Short nights. | Of desert islands. |
| Short years. | |
| | The white whale of the world |
| I said so little. | Hauled me down to its pit. |
| I couldn't keep up. | |
| | And now I don't know |
| My heart grew weary | What in all that was real. |
| From joy, | (Miłosz 1988: 247) |
| Despair, | |
| Ardor, | |
| Hope. | |

Miloša dzejolis tapa 1969. gadā Berklijā un tika ievietots plaši pazīstamajā krājumā *Kur saule lec un kur tā riet*. Sacerējumu var mēģināt interpretēt dzejnieka pārdzīvojumu kontekstā un salīdzināt ar pravieša Jona likteni (Jon 1-4).

Atsauci uz svētajiem rakstiem var atrast darba piektajā un sestajā rindā. Vecās derības pravietis tika Dieva izvēlēts, lai glābtu grēcīgo pilsētu Ninīvi no Radītāja dusmām, bet viņš izvairās no norādītās viņam sūtības un aizbēg ar kuģi uz Tarsusu. Dievs ceļojuma laikā sūta vētru. Kuģa apkalpe uzzinot, to ka jūras nemierā vainojams ir Jona ar savu bēgšanu no Dieva misijas, izmet pravieti pāri bortam. Bībeliskais tēls brīnumainā veidā izglābjas jūras briesmoņa valziņā vēderā, kur pavada trīs nakts un trīs dienas. Pēc trim dienām valis izmet Jonu krastā. Tajā laikā pravietis pieņem izaicinājumu un dodas uz Ninīvi, lai vērstu grēciniekus pie Dieva. Pateicoties viņam, pilsēta tiek glābta. Dzejoļa „liriskais es” – līdzīgi kā Jona – apzinās savu sūtījumu un tic, ka viņa misija ir sludināt garīgumu un glābt pagātnes notikumus no aizmirstības. Taču neskatoties uz sava likteņa apzināšanos, viņam šķiet, ka viņš nespēs izpildīt uzdevumu. Daiļdarbu var interpretēt arī autobiogrāfiskās kategorijās, uz ko norāda dzejoļa atziņas poētika, tādā interpretācijā dzejoli var uzskatīt par mēģinājumu apkopot dzīvi emigrācijā, kā arī atlīdzinājumu tiem, kas palika dzimtenē. „Liriskais

zostali w kraju. Podmiot zwierza się, że pochłoniął go „biały wieloryb świata” – świat amerykański, wolny od trosk zniewolonej Europy Wschodniej. Chce wieść swoje prywatne życie w pełni, jednak poczucie misji nieustannie o sobie przypomina w powtarzającej się frazie: „Tak mało powiedziałem”.

Poeta boleśnie odczuwa nieubłagane biegnący czas. Obawia się, że nie zdąży wypowiedzieć wszystkiego. Bo przecież – jak pisze Miłosz w wierszu *Czytając japońskiego poetę Issa (1762-1826)* – to, „co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia”. Z kolei w krótkiej refleksji z *Pieska przydrożnego*, zatytułowanej *Siła mowy* poeta pisze:

To zdumiewające, myśleć o mnóstwie wydarzeń dwudziestego wieku i o ludziach tam występujących, rozumiejąc, że każda z tych sytuacji zasługiwała na epos, tragedię albo liryczny poemat. [...] Można rzec, że najbardziej nawet potężna, krwista, czynna osobowość w porównaniu z celnym układem kilku słów [...], jest zaledwie cieniem (Miłosz 1997: 61).

Istotną funkcję w wierszu *Tak mało* pełnią powtórzenia: nie tylko nadają językowi charakteru sakralnego i hieratycznego tonu, ale, po pierwsze: obrazują powtarzalność mijających dni; po drugie: być może w dwójnasób chcą ocalić od zapomnienia to, co w tych, już nienazwanych, dniach się wydarzyło. Utwór kończy się – jak *Window* – zwątpieniem w realność doznań.

Pēteris Vasks w bardzo sugestywny sposób oddaje dramatyzm sytuacji lirycznej. Korzysta z osiągnięć sonoryzmu oraz aleatoryzmu, nawiązując do twórczości Krzysztofa Pendereckiego (w szczególności do *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*) oraz Witolda Lutosławskiego.

Anita S. Kupriss w swej muzykologicznej analizie *So little* wyróżniła pięć części wraz z kodą, które powracają na przestrzeni kompozycji w różnych odśłonach (2009: 130-131). Podobnie jak w utworze *Window* kompozytor stopniowo wprowadza pierwszy wers, zanim odkryje go w całości. Pieśń otwiera kilkakrotnie powtórzone, wprost wykrzyczane i rozczłonkowane zdanie: „I said so little”. Przerywana narracja potęguje wrażenie pośpiechu i niepewności. W tej części, osnutej wokół pierwszego wersu, pojawia się główny temat kompozycji wtrącony w szereg transformacji w kolejnych partiach utworu (zob. Przykład 2).

W kolejnej części Vasks bardzo obrazowo oddaje nieubłagany bieg czasu. Wszystkie głosy niezależnie wypowiadają i powtarzają w różnej kolejności wersy „Short days./ Short nights./ Short years”. Kompozytor tak odzwiercie-

es” atzīstas, ka viņu aprija pasaules baltais valis – Amerikas pasaule, kas ir brīva no Austrumeiropas problēmām. Viņš grib izdzīvot savu dzīvi pilnībā, bet apziņa par misiju nepārtraukti atgādina par sevi un ir izteikta sekojošos vārdos: „I said so little”.

Dzejnieks ļoti pārdzīvo to, kā laiks nepielūdzami skrien uz priekšu. Pauž bažas par to, ka nepaspēs pateikt visu. Jo, kā to raksta Milošs dzejoli *Lasot japāņu dzejnieku Issu* – „tas, kas nav izteikts, beidz savu pastāvēšanu” (1762-1826). Savukārt īsā refleksijā *Runas spēks* no krājuma *Ceļmalas sunītis* dzejnieks raksta:

Pārsteidzoši ir domāt par divdesmitā gadsimtā notikumu daudzumu un cilvēkiem, kuri tajos piedalās, saprotot to, ka katrā no šīm situācijām ir pelnījusi savu vietu eposā, traģēdijā, vai liriskā poēmā. [...] Var teikt, ka pat visvarenākā, visasiņainākā, visaktīvākā personība salīdzinot ar dažu vārdu trāpīgu izkārtojumu [...] ir tikai ēna (Miłosz 1997: 61).

Dzejoļī *So little* nozīmīga funkcija ir atkārtojumiem, kuri piešķir valodai ne tikai sakrālo raksturu un hierātisku toni, bet, pirmkārt attēlo pagātnes notikumu atkārtojumu, otrkārt, iespējams, kā abi mākslinieki grib glābt no aizmirstības, to kas jau notika tajās vārdā nenosauktajās dienās. Darbs beidzas – līdzīgi kā *Window* – ar šaubām par pārdzīvojumu patiesumu.

Pēteris Vasks ļoti pārliecinoši rāda liriskās situācijas dramatisko raksturu. Izmanto sonorikas un aleatorikas kompozīcijas tehniku, atsaucoties uz Kšištofa Penderecka (jo īpaši uz *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*) un Vitolda Lutoslavska daiļradi.

Anita S. Kupriss skaņdarba *So little* muzikoloģiskajā analizē uzrāda kopā ar kodu piecas kompozīcijas daļas, kuras tiek atkārtotas dažādās interpretācijās visa skaņdarba garumā (2009: 130-131). Komponists, līdzīgi kā skaņdarbā *Window*, pakāpeniski atklāj pirmo dzejoļa rindu. Dziesma sākas ar izteicienu: „I said so little” izkliegtu un sadalītu atkārtojumu. Muzikāli sadalīts stāstījums pastiprina steigas un nenoteiktības iespaidu. Šajā skaņdarba daļā, kura grozās ap pirmo dzejoļa rindu, tiek parādīta galvenā kompozīcijas tēma, bet nākošās partijās šī frāze tiek pakļauta transformāciju virknei (skat. Piemēru nr. 2).

Nākamajā daļā Vasks ļoti tēlaini parāda nepielūdzami skrienošo laiku. Visas balsis neatkarīgi viena no otras izdzied un dažāda secībā atkārtos rindkopas „Short days./ Short nights./ Short years”. Komponists tādā veidā parāda

dla dostępną w pamięci synchronię przeszłych i obecnych wydarzeń, strzępów chaotycznie zestawionych, przesuających się kalejdoskopowo obrazów.

Materiał muzyczny następnej części oparty jest na motywie przewodnim kompozycji. Uwagę słuchacza przykuwa sugestywnie oddany w muzyce dramatyczny gest rezygnacji: „I said so little./ I couldn't keep up”. Kompozytor osiąga ten efekt przez dysonanse oraz chromatyczne, wznoszące się pochody linii melodycznej kojarzone w tradycyjnej retoryce muzycznej z cierpieniem.

Kolejna część w interpretacji Vasksa nawiązuje do drugiej strofy, gdzie chór chaotycznie skanduje „Short days./ Short nights./ Short years”. W tej zwrotce w podobny sposób wykonawcy wyrażają uczucia podmiotu, które wypełniały minione dni, noce i lata. Są to: zachwyty, rozpacz, gorliwość i nadzieja – wyśpiewane pośpiesznie, chaotycznie i niezależnie przez wszystkie głosy.

W końcowej części, obejmującej cztery ostatnie strofy, Vask wprowadza inne, radykalniejsze brzmienia, dysonanse oraz *glissanda* pełne ekspresji. W piątej zwrotce główną rolę gra partia basowa prowadzona w niskim rejestrze oraz dynamice *piano*. Ilustruje ona postać lewiatana. W opracowaniu muzycznym szóstej strofy pojawia się specyficzne określenie wykonawcze: śpiew z wyraźnym użyciem rezonansu nosowego. Technika ta – w klasycznej emisji głosu niedozwolona – tutaj pełni szczególną rolę w kształtowaniu ostrej i przenikliwej barwy. Stopniowy wzrost wolumenu i coraz szybsze tempo potęgują napięcie, prowadząc do przedostatniej strofy, w której kompozytor stosuje – wzorem Lutosławskiego – rozwiązania aleatoryczne: przypadkowość, dając chórzystom dowolność tempa wykonania frazy: „Hauled me down to its pit”. Wcześniej zaś w podobny sposób, jak fraza „Short days./ Short nights./ Short years”, zostaje wyśpiewane wyrażenie: „The white whale of the world”. Kompozytor podobieństwem opracowania muzycznego wskazuje na łączność znaczeniową owych wersów, podkreślając przeobrażenie się podmiotu wiersza w „czciela próżnych marność” z Księgi Jonasza.

Vask, podobnie jak Miłosz w swoich czasach, chce świadczyć swoją muzyką o tym, czego doznał w trudnych latach sowieckiej okupacji. Te przeżycia wyrazić może jedynie kompozycja pełna dysonansów, w której śpiew ustępuje mowie.

3. ENCOUNTER – SPOTKANIE

Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach,
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.

pieejamo atmiņā pagātnes un tagadnes notikumu sinhronizāciju, saplaisātu attēlu haotisko pretnostatījumu, kuri mainās kā kaleidoskopā.

Trešās daļas muzikālais materiāls balstās uz kompozīcijas pamatmotīva. Klausītāja uzmanību piesaista dramatiski attēlotais padošanās žests: „I said so little./ I couldn't keep up”. Komponists panāk šo efektu ar disonansēm un hromatisku melodijas līniju, tradicionālajā mūzikas retorikā to saista ar ciešanām.

Nākamā interpretācijas daļa attiecas uz dzejoļa otro pantu, kurā koris haotiski skandē „Short days./ Short nights./ Short years”. Šajā vārsnā izpildītāji, līdzīgi kā agrāk, parāda varoņa jūtas, kuras piepildīja dienas, nakts un pagātnes gadus. Šīs jūtas ir: apbrīna, izmisums, aizrautība ar darbu un cerība. Tās tiek izdziedātas steidzīgi, haotiski, neatkarīgi viena no otras.

Noslēguma daļā, kas aptver pēdējas četras strofas, Vasks izmanto savādākus, radikālākus skanējumus – disonanses un ekspresīvo *glissando*. Piektajā pantā galvenā loma ir basa partijai, tā tiek izpildīta zemā reģistrā un piano dinamikā. Tā atspoguļo leviatāna tēlu. Sestās rindas izpildījumā parādās specifisks vokālais izpildījums – dziedāšana ar izteiktu nazālo rezonansi. Šī tehnika klasiskajā balss emisijā nav atļauta, bet šeit tai ir svarīga loma, ar tās palīdzību tiek veidota asa un izteiksmīga skaņas nokrāsa. Pakāpeniska skaļuma pastiprināšana un tempa paātrināšana kāpina spriedzi, kura tiek noturēta līdz pat priekšpēdējai rindai, kurā komponists, sekojot Lutoslavska piemēram, izmanto uz nejaušības balstītus aleatoriskus principus. Frazē „Hauled me down to its pit” Vasks atstāj koristiem brīvu izvēli tempa izpildījumā. Taču agrāk „The white whale of the world” teikums tiek izpildīts līdzīgi kā rinda „Short days./ Short nights./ Short years”. Komponists izmanto līdzīgus muzikālus risinājumus un līdz ar to pievērš klausītāja uzmanību dzejas rindu savienojumam, uzsverot liriskā „es” pārdomas par Sv. Jona vārdiem – „niecību necība”.

Vasks, līdzīgi Milošam, savā daiļradē ar mūzikas palīdzību vēlas pastāstīt par to, ko ir piedzīvojis grūtajos padomju okupācijas laikos. Šos pārdzīvojumus var izteikt vienīgi kompozīcija, kura ir pilna ar disonansēm un kur mūzika pakļaujas vārdiem.

3. ENCOUNTER

We were riding through frozen fields in a wagon at dawn.

A red wing rose in the darkness.

I zając przebiegł nagle tuż przed nami,
A jeden z nas pokazał go ręką.

To było dawno. Dzisiaj już nie żyją
Ni zając, ani ten, co go wskazywał.

Miłości moja, gdzieś są, dokąd idą
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud –
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.

(Miłosz 2011: 151)

Wiersz – podobnie jak pierwszy utwór cyklu – przyjmuje formę wspomnienia. Zwykłe, przeszłe wydarzenia dnia codziennego, jak opisana przejażdżka o świcie, spotkanie z przebiegającym drogę zającem, stają się asumptem do rozważenia problemu przemijania i śmierci. Wiersz w końcowej strofie porusza motyw *apokatastasis* – nadziei odrodzenia całego stworzenia i przywrócenia mu pierwotnej doskonałości. Wątek ten bardzo często pojawia się na kartach dzieł poetyckich i eseistycznych Miłosza. Poeta miłuje życie w jego konkretnych, fizycznych przejawach. Pyta w zamyśleniu: „dokąd idą/ Błysk ręki, linia biegu, szelest grud”.

Ciekawość tego, co stanie się na końcu czasów i tego, co znajduje się po drugiej stronie rzeczywistości, jest nieodłącznym elementem Miłoszowskiej poezji. Jednak póki oczy spowija załona życia ziemskiego, pozostaje ludziom jedynie, jak pisze Miłosz: „kłaść słowa na papierze albo farby na płótnie”, wiedząc, że „tzw. literatura i sztuka są zamiast” (1972: 176).

Czy dla Vasksa muzyka jest „zamiast”? Odpowiedź przynosi ostatnia pieśń cyklu – swoiste podsumowanie *Three poems by Czesław Miłosz*. Utwór jest osadzony w tradycji neoklasycznej. Nawiązuje do surowego brzmienia średniowiecznej muzyki wielogłosowej oraz do polifonii barokowej. Pierwsze dwie strofy posiadają identyczne opracowanie muzyczne. Na tle stałej nuty – podobnie jak w pieśni *Window* – głos altowy i tenorowy prowadzą ożywioną narrację muzyczną o porannej przejażdżce. Kolejne strofy zostają przez kompozytora wydzielone muzycznie. Zwolnione tempo, surowe brzmienie pustych kwint oraz modalność brzmienia odzwierciedlają refleksję podmiotu z perspektywy przeszłości: „That was long ago. Today neither of them is alive,/ Not the hare, nor the man who made the gesture”.

And suddenly a hare ran across the road.
One of us pointed to it with his hand.

That was long ago. Today neither of them is alive,
Not the hare, nor the man who made the gesture.

O my love, where are they, where are they going
The flash of a hand, streak of movement, rustle of pebbles.
I ask not out of sorrow, but in wonder.

(Miłosz 1988: 27)

Līdzīgi kā pirmais cikla skaņdarbs, dzejolis apraksta atmiņas. Aprakstīts ikdienišķs pagātnes notikums – jāšana rītausmā un zaķis, kurš pārskrien pāri ceļam, – mudina uz pārdomām par nenotveramo laiku un nāvi. Dzejolis pēdējā pantā skar apokatastāzes motīvu jeb ticību tam, ka visas dzīvās būtnes atdzims un to pirmatnējā pilnība tiks atjaunota. Šis motīvs ļoti bieži tiek izmantots Miloša poētiska un esejistiska rakstura darbos. Dzejnieks mīl dzīvi tās konkrētajās fiziskajās izpausmēs. Viņš jautā, iegrimis domās: „where are they going/ he flash of a hand, streak of movement, rustle of pebbles”.

Interese par to, kas notiks visa laika beigās un par to, kāda ir cita realitātes puse, ir neatņemams Miloša dzejas elements. Taču, kamēr dzīve rit uz zemes, pēc Miloša domām, cilvēkiem atliek tikai: „likt vārdus uz papīra vai krāsas uz audekla”, zinot, ka „tā saucamā literatūra un māksla tikai aizstāj augstāko būtību” (1972: 176).

Vai Vasks uzskata mūziku par augstākās matērijas aizstājēju? Atbildi uz šo jautājumu var atrast pēdējā cikla dziesmā, kuru var uzskatīt par sava veida *Three poems by Czesław Miłosz* apkopojumu. Skaņdarbs ir ievirzīts neoklasiskajā strāvojumā. Tas izpaužas ar viduslaiku daudzbalss mūzikas bargo skanējumu, kā arī baroka polifoniju. Pirmie divi panti ir identiski izstrādāti. Uz pastāvīgas nots pamata, līdzīgi kā dziesmā *Window*, alta un tenora partijas veido dzīvu muzikālo stāstījumu par rīta izjādi. Nākamās darba rindas tiek muzikāli izceltas. Palēnināts temps, jēlas tukšās kvintas un modālais skanējums attēlo „liriskā es” pārdomas no pagātnes perspektīvas: „That was long ago. Today neither of them is alive,/ Not the hare, nor the man who made the gesture”.

Na szczególną uwagę w opracowaniu muzycznym zasługuje fragment w formie neobarokowej fugi, stanowiący dla utworu moment kulminacyjny. Pytanie: „where are they, where are they going” jest kilkakrotnie powtórzone w różnych głosach niezależnie. Przemijanie, swoiste uciekanie doznanych przeżyć i wydarzeń jest symbolizowane przez fugę, która – jak wiadomo – oznacza, prócz formy muzycznej, ucieczkę (zob. Przykład 3). Ostatnie słowa końcowej strofy w tej części zostają wypowiedziane równocześnie przez cały zespół i zawieszone w wysokim rejestrze w dynamice *piano*.

Wieńczące utwór wersy są potraktowane przez kompozytora jako rodzaj epilogu. Zmienia się faktura głosów – wszystkie tworzą pionowy akordowy, dzięki czemu, tekst staje się wyraźnie słyszalny. Stopniowe redukcje dynamiki oraz wydłużenie wartości rytmicznych wywołuje efekt całościowego *decrescenda*, poetyckiego zamyślenia i zamierania.

Vasks to oryginalny czytelnik Miłosza. Jego muzyka, bardzo głęboka, sięgająca źródeł muzyki sakralnej nadaje poruszonym przez poetę problemom wymiar religijny. Śpiew chóralny, grupowy – tak ważny w ludowej kulturze łotewskiej (por. Kupriss 2009: 11-27) – wyraża wspólnotę przeżyć i doświadczeń. Vasks chce nim przekazać w swej twórczości coś, co było też istotne dla Miłosza, a o czym pisał Ernst Cassirer (1977: 176), mianowicie: „głębokie przeświadczenie o zasadniczej i nie dającej się wymazać solidarności życia, która przerzuca pomost nad bogactwem i różnorodnością jego poszczególnych form”.

Pēteris Vasks wybiera te utwory Miłosza, które dotyczą wielkich i uniwersalnych pytań ludzkości. Każda z pieśni poświęcona jest osobnemu zagadnieniu: pierwsza dotyczy przemijania, druga – pamięci, ostatnia – śmierci i *apokatastasis*. Wszystkie te problemy są niezwykle bliskie kompozytorowi. Vasks, swoją muzyką, dostępną dla wszystkich, chce je wciąż na nowo poruszać.

Wydaje się, że twórczości łotewskiego kompozytora patronują podobne motywy, które ożywiały też wyobraźnię poetycką Miłosza. Prawdopodobnie bliskie Vasksowi mogłyby być słynne słowa z *Ziemi Ulro*:

Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mało i nie mogą żyć, jeśli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie, jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą, czym było naprawdę (Miłosz 2000: 291).

Īpašu uzmanību muzikālajā kompozīcijā jāvelta fragmentam, kurš ir sacerēts neobaroka fūgas formā un ir skaņdarba kulminācijas daļa. Dažādās balss partijas neatkarīgi viena no otras atkārtoti jautājumu: „where are they, where are they going”. Bēgšanu no pārdzīvotajām jūtām un notikumiem simbolizē fūga, kura, kā zināms, ir ne tikai mūzikas forma, bet arī simbolizē bēgšanu (skat. Piemēru nr. 3). Šīs daļas noslēguma vārdus vienlaicīgi vienā un tajā pašā brīdī izdzied viss ansamblis, bet pēdējie panta vārdi tiek izpildīti augstajā reģistrā un piano dinamikā.

Skaņdarba nobeiguma vārdus komponists uzskata par sava veida epilogu. Mainās balsu faktūra. Balsis veido vertikālu akordu skanējumu, pateicoties tam teksts kļūst izteiksmīgs. Pakāpeniska dinamikas redukcija, kā arī ritmisku vērtību pagarinājums veido *decrescendo* efektu, poētisko kontemplāciju un skaņas plūstošu izzūšanu.

Vasks ir oriģināls Miloša dzejas lasītājs. Viņa mūzika ir ļoti dziļa, tā sniedzās pēc sakrālās mūzikas avotiem un piedod dzejnieka skartajiem jautājumiem reliģisku raksturu. Kora mūzikai jeb kolektīvai dziedāšanai ir ļoti nozīmīga loma latviešu kultūrā (sal. Kupriss 2009: 11-27), tā parāda kopīgus pārdzīvojumus un pieredzi. Vasks šādā veidā savā daiļradē grib parādīt arī to, kas bija svarīgs Milošam, Ernsts Kasīrers uzsver, ka „dziļa pārliecība par būtisku un nemainīgu dzīves solidaritāti, kura būvē tiltu starp bagātību un tās izpausmes daudzveidību” (Cassirer 1977: 176).

Pēteris Vasks izvēlas tos Miloša darbus, kuri sniedz atbildi uz nozīmīgiem un universāliem cilvēces jautājumiem. Katra dziesma ir veltīta atsevišķai problēmai: pirmā – nenotveramajam laikam, otra – atmiņām, un pēdējā – nāvei un apokatastāzei. Visas šīs problēmas ir ļoti tuvas komponistam. Vasks, ar savu mūziku, kura ir saprotama katram cilvēkam, turpina risināt mūsu problēmas.

Šķiet, ka latviešu komponista daiļdarbā svarīgi ir līdzīgi motīvi, tādi paši, kuri mudināja Miloša poētisko iztēli. Iespējams, ka Vaskam bija tuvi slavenie vārdi no Česlava Miloša dzejas krājuma *Ulro Zeme*:

Ko lai iesāk tie cilvēki, kuriem nepietiek ar debesīm un zemi, kuri nevar dzīvot, ja viņiem nav iespējas izbaudīt citas debesis un citu zemi? Ko lai iesāk tie, kuriem dzīve visās izpausmēs ir sapnis, priekšgars, tumšais spogulis, tie, kuri nevar samierināties ar to, ka nekad neizpratis tās būtību” (Miłosz 2000: 291).

tulk. Kristina Puntaka (Vroclavas Universitāte)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRĀFIJA

- Anderson M., 2003, Pēteris Vasks, Voice of Latvia, *Fanfare Magazine: The Magazine for Serious Record Collectors* 26(6), 57-60.
- Błoński J., 2011a, Epifanie Miłosza, [w:] J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków: Znak, 46-70.
- Błoński J., 2011b, Miłosz jak świat, [w:] J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków: Znak, 71-108.
- Błoński J., 2011c, Zdanie, [w:] J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków: Znak, 231-245.
- Cassirer E., 1977, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa: Czytelnik.
- Fiut A., 1998, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków: WL.
- Jędrzejewska A., 2010, Peteris Vasks na cenzurowanym – spotkanie z kompozytorem, *Plaster Łódzki*, <http://goo.gl/lo4JA> [10.07.2012].
- Kupriss A. S., 2009, *A Conductor's Analysis of Four Secular Works by Pēteris Vasks: Māte Saule, Zemgale, Litene and Three Poems by Czesław Miłosz*, Boston.
- Miłosz C., 1972, *Prywatne obowiązki*, Paryż: Instytut Literacki.
- Miłosz C., 1988, *The Collected Poems 1931-1987*, C. Miłosz, L. Vallee [tłum.], New York: Ecco.
- Miłosz C., 1997, *Piesek przydrożny*, Kraków: Znak.
- Miłosz C., 2000, *Ziemia Ulro*, Kraków: Znak.
- Miłosz C., 2011, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak.
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, 1990, Poznań: Pallotinum.
- Potter K., 2001, Minimalism, [w:] S. Sadie, J. Tyrrell [red.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, London: Macmillan Publishers Limited.
- Quinn P., 2005, Review of „Pēteris Vasks: Violin Concerto Distant Light; Musica dolorosa; Viatore by Pēteris Vasks, Katarina Andreasson, Swedish Chamber Orchestra”, *Tempo*, 59(233), 82-83.
- Vasks P., 1995, *Three Poems*, Mainz: Schott Music.
- Vasks P., 2001, Three Poems by Czesław Miłosz, [w:] *Māte saule*, Bis CD-1145.
- Pēteris Vasks [profil autora], <http://goo.gl/EmCju> [10.07.2012].

ANEKS: PRZYKŁADY NUTOWE

The musical score is for a vocal ensemble piece titled "Window" by Peteris Vasks. It features four vocal parts: Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The score is divided into three systems, each with a key signature change and a time signature change.

System 1 (Measures 1-4): The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Alto part begins with a rest followed by a melodic line starting on G4. The Tenor 1 and Tenor 2 parts have a rest followed by a melodic line starting on G3. The Bass part begins with a rest followed by a melodic line starting on G2. The lyrics are "I looked out the,". Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

System 2 (Measures 5-8): The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 6/8. The Alto part continues the melodic line. The Tenor 1 and Tenor 2 parts continue their melodic lines. The Bass part continues its melodic line. The lyrics are "I looked out the win - dow,". Dynamic markings include *p* (piano).

System 3 (Measures 9-12): The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/8. The Alto part continues the melodic line. The Tenor 1 and Tenor 2 parts continue their melodic lines. The Bass part continues its melodic line. The lyrics are "I looked out the win - dow at dawn,". Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano).

Przykład 1: Peteris Vasks, *Window* (©1995 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

Risoluta ($\text{♩} = \text{ca. } 108$) *f*

Alto *f* I said, I said _

Tenor 1 *f* I I said, I said _

Tenor 2 *f* I I said, I said I _

Bass *f* I I said, I said I _

10

A *f* I said, I said, _ said, _ I I said, I said so lit-tle,

T 1 *f* _ I said, I said, said, I I said, I said so lit-tle,

T 2 *f* _ I said, I said, _ said, I I said, I said so lit-tle,

B *f* _ I said, I said, said, _ I I said, I said so lit-tle,

Przykład 2: Vasko, *So little* (©1995 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

risoluto $\text{♩} = \text{ca. } 88$

Alto

Tenor 1

Tenor 2 *mf*

Bass *mf*

where are they, where, where are they, where,

5

A

T 1 *mf*

T 2

B

where, where, where are they, where, where, where are they, where,

9

A *f*

T 1

T 2

B

Where are they, where, where, where, where are they, where, where, where, where are they, where, where, where,

Przykład 3: Vasks, *Encounter* (©1995 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)